



## **Perspective**

Actualité en histoire de l'art

**2 | 2008**

**Période moderne/XIX<sup>e</sup> siècle**

---

# Pour un autre XIX<sup>e</sup> siècle : l'*Ottocento*

**Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca et Sandra Pinto**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3428>

DOI : 10.4000/perspective.3428

ISSN : 2269-7721

### **Éditeur**

Institut national d'histoire de l'art

### **Édition imprimée**

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 288-306

ISSN : 1777-7852

### **Référence électronique**

Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca et Sandra Pinto, « Pour un autre xix<sup>e</sup> siècle : l'*Ottocento* », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3428> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3428>

---

# Pour un autre xix<sup>e</sup> siècle : l'*Ottocento*

**Débat** avec Giovanna Capitelli, Stefano Grandesso, Fernando Mazzocca, Sandra Pinto

**Giovanna Capitelli** enseigne l'histoire de l'art à l'Université de Calabre. Ses premiers travaux portent sur la peinture de l'époque moderne (*Benozzo Gozzoli*, 2002), et actuellement plutôt sur la production artistique de l'*Ottocento* à Rome et en Italie (1815-1870), notamment la peinture sacrée (*Maestà di Roma*, 2003 ; *Sotto il segno di Ingres*, 2007).

Élève de Fernando Mazzocca et de Stefano Susinno, **Stefano Grandesso** s'est spécialisé dans l'étude de la critique d'art de l'*Ottocento* et la sculpture en Italie du *Settecento* à l'époque actuelle. Il a publié une monographie sur Pietro Tenerani (2003) et participé à de nombreuses expositions (*Pompeo Batoni*, 2008 ; *Canova*, Rome, 2007/Milan, 2008).

Ancien assistant à la Scuola normale superiore de Pise, **Fernando Mazzocca** est maintenant professeur à l'Université de Milan. Ses recherches portent sur la culture artistique en Italie de la fin du *Settecento* et de l'*Ottocento*. Il a été commissaire de plusieurs expositions et, tout récemment, de l'exposition *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato* (Rome, 2008).

Assistante à l'Université de Rome de 1963 à 1969, puis directrice de la Galleria d'arte moderna du Palazzo Pitti, à Florence, de 1969 à 1980, Sovrintendente per i beni artistici du Piémont entre 1987 et 1994, **Sandra Pinto** a ensuite dirigé la Galleria nazionale d'arte moderna de Rome de 1994 à 2004, où elle a procédé à un réaménagement du musée et était en charge d'organiser le concours pour le musée des Arts du xx<sup>e</sup> siècle.

L'édition de ce débat doit beaucoup à **Matteo Lafranchi**.

Après la redécouverte du maniérisme, qui est venu mettre en cause le modèle téléologique de Vasari d'une généalogie artistique tendant à une fin précise, sont venues celles du xv<sup>ii</sup><sup>e</sup> siècle, puis du xix<sup>e</sup> « académique » et dans certains cas du xviii<sup>e</sup> siècle... On peut, certes, critiquer ces multiples récupérations qui se sont succédées, à un rythme toujours plus rapide, depuis une cinquantaine d'années car elles risquent de conduire à une certaine anomie comparable à celle de la production artistique telle qu'elle fut analysée par Pierre Bourdieu, ou à une attitude post-moderne de relativisme plus ou moins absolu.

Récupération : le mot n'est pas trop fort. Il faut souligner combien ces renouveaux d'intérêt pour des périodes ou des courants artistiques totalement négligés furent d'abord des opérations d'exhumation, de sauvetage, de conservation et de présentation d'un matériel artistique qui était laissé dans un état de total abandon et risquait de disparaître à jamais. L'historien de l'art – André Chastel l'avait justement souligné – est d'abord un conservateur : il a pour rôle de sauver (et de faire vivre) un patrimoine.

Mais il est aussi un formidable révolutionnaire qui, par ses interrogations, bouleverse les idées reçues, les vulgates faciles, l'histoire autorisée. Ces enquêtes éprouvaient d'autres parcours, au moment même où l'histoire sociale de l'art ouvrait d'autres chantiers, et où le discours dominant d'une histoire fondée sur le mythe de l'artiste (et le discours monographique qu'il suscite) fut éclaté par les sciences humaines. D'autres histoires de l'art devenaient alors possibles.

Parmi toutes ces redécouvertes, celle du xix<sup>e</sup> siècle, dit en italien l'*Ottocento*, qualifié d'académique, de « pompier », fut certainement plus difficile à opérer que celle du classicisme, dont une partie du siècle partage pourtant les valeurs. Bien plus critiquée aussi, parce qu'elle critiquait le mythe moderniste d'une autonomisation croissante de l'art qui devrait aboutir à l'art abstrait et l'utopie de l'art pour l'art, un discours colporté par les médias. Aussi sans doute parce que ce siècle, par les institutions, les régimes politiques et les États qu'il a mis en place, nous est actuel. Elle pouvait être vécue comme une réaction (et le fut parfois), notamment en France ; elle suscita bien des équivoques, pour reprendre le titre d'une exposition<sup>1</sup>, des débats passionnants et passionnés.

Une récupération plus complexe aussi, car elle contredit une géographie traditionnelle de l'art du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, pendant longtemps fondée sur la primauté absolue des mouvements qui se succédèrent en France, du romantisme à l'impressionnisme et l'art abstrait. Dans certains pays, comme la Grande-Bretagne et l'Allemagne, elle coïncidait avec des interrogations sur les développements des arts et les problèmes d'identité nationale, autour de grandes figures, de médiums privilégiés (l'estampe et la caricature pour l'Angleterre ...)<sup>2</sup>, de courants philosophiques ou spirituels<sup>3</sup>.

Dans l'Italie riche d'une longue tradition artistique, l'Ottocento pouvait sembler juste l'ultime rejeton d'une histoire grandiose qui remonte à Raphaël en passant par les Carrache, et sa redécouverte par le grand public peu probable. Le succès de l'exposition *Da Canova al Quarto Stato* aux Scuderie del Quirinale<sup>4</sup>, préparé par une longue série de recherches, de publications et d'expositions, prouve qu'il n'en est rien. Il a semblé intéressant de revenir sur les modalités de cette récupération (plus, on va le voir, qu'une simple redécouverte), avec quelques-uns de ses acteurs et promoteurs [O. B.].

**Perspective.** *Pour un œil étranger, le renouveau d'intérêt pour l'Ottocento italien, qui se manifeste à la fois par des expositions grand public et des publications scientifiques, s'insère dans un contexte chronologique européen, mais d'une manière originale. En effet, ce « revival » est évident, surtout à partir des années 1980, avec, par exemple, les expositions Pelagio Palagi artista e collezionista<sup>5</sup>, ou Cultura figurativa e architettura negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861<sup>6</sup>, ou les Nazareni a Roma<sup>7</sup>, soit à peu près au même moment que les redécouvertes du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle académique français (l'exposition sur les frères Flandrin a eu lieu à Paris en 1985<sup>8</sup>), anglais ou allemand. Pourtant, l'histoire de cette redécouverte semble différente. Elle est moins la réévaluation d'un certain courant artistique contre une modernité toujours révolutionnaire, comme en France<sup>9</sup>, ou l'intérêt porté à la naissance et au développement d'une école nationale, comme dans d'autres pays européens que, semble-t-il, la prolongation d'autres découvertes, comme celle du Seicento dans les années 1960, et du Settecento, durant la décennie 1970. Êtes-vous d'accord avec cette interprétation, peut-être un peu trop panoramique ?*

**Sandra Pinto.** La progression chronologique du regain d'intérêt pour les <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles correspond certainement à celle qui vient d'être définie. Il s'agit, « simplement », de nouvelles interprétations visant à leur revalorisation. Pour l'Ottocento, en revanche, les choses sont plus complexes. Faire débiter l'histoire des études modernes en 1980 ou même en 1976 – date importante seulement parce qu'intermédiaire – est une erreur historique. L'Ottocento a dû – dans un premier temps – être exhumé, reconstruit jusque dans ses fondements, et ceci a été fait et est encore fait de diverses façons, comme, du reste, ailleurs en Europe, et constitue une revanche nationale, un remède à l'épuration moderniste, un réajustement du système historiciste. De plus, je veux rappeler le soutien fondamental, aussi au niveau politique, que furent pour nous, pionniers dans ces recherches, les expositions parisiennes que nous avons visitées en groupe: *Le Musée du Luxembourg en 1874* et *De David à Delacroix*<sup>10</sup>, après lesquelles les polémiques dans les universités italiennes

commencèrent à s'apaiser. Les autres pays européens et américains s'y sont intéressés à ce moment, mais n'oublions pas que, à l'étranger, des historiens comme Hugh Honour<sup>11</sup> ou Francis Haskell (1928-2000) et, sur un autre plan, le marché anglo-saxon (surtout Colnaghi, mais aussi Sotheby's et Christie's) étaient « concernés » déjà au début des années 1970. C'est toutefois encore plus tôt, vers la fin des années 1950, que l'on s'est aperçu que l'histoire de l'*Ottocento* restait encore à écrire si nous ne voulions pas errer au sein d'une tradition de critique d'art pseudo-moderne, méthodologiquement superficielle et fondée sur des positions historiques modernistes et idéalistes *a priori* négatives (Roberto Longhi [1890-1970], Lionello Venturi [1885-1961]). La première étude réellement historique, d'empreinte sociologique, marxiste, de Corrado Maltese (1921-2001) remonte à 1960 et demeure aujourd'hui la première et unique tentative d'inscrire dans l'histoire – pour la période allant de la Révolution française à la chute du fascisme et du nazisme – le cours de l'art italien, du *Serment des Horaces* de David, exécuté à Rome en 1784, à la *Crucifixion* de Renato Guttuso, peint en 1941, suivant justement l'optique marxiste<sup>12</sup>. Tout au long des années 1960, cependant, des historiens plus jeunes des meilleures universités italiennes s'ouvraient à de nouvelles approches, comme la phénoménologie husserlienne, l'anthropologie structurale à la Lévi-Strauss, le nouveau type d'enquêtes sur le terrain ou une histoire archéologique des objets (Ranuccio Bianchi Bandinelli [1900-1975]<sup>13</sup>). À la Galleria nazionale d'arte moderna de Rome, un catalogage complet du patrimoine peint et sculpté des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles fut lancé. Le point de départ indispensable de ce travail a alors été la mise en place d'une philologie reposant sur l'histoire des objets et la collecte systématique des sources et documents d'époque, en particulier la presse périodique. Pour les chercheurs, l'œuvre d'art perdait temporairement son intérêt du point de vue de ses qualités intrinsèques, l'artiste n'importait plus pour sa comparaison avec ses contemporains, ses maîtres et ses élèves. Pour chaque objet, pour chaque figure, il convenait de mener une enquête méthodologiquement unitaire et reconstructive sans le souci de certifier une valeur spécifique : honneur à la démocratie, anathème au marché et aux faux connaisseurs.

**Perspective.** *Une connaissance du terrain, des œuvres, avant une reconnaissance ?*

**Sandra Pinto.** Pas exactement. Je crois – mais peut-être à tort – qu'en France, « revival » signifie principalement un renouveau des études sur une personnalité artistique, comme Palagi, ou les Flandrin. En Italie, ce qui a été essentiel et fondamental c'est la récupération d'une période avec tous ses aspects oubliés ou disparus ; et cette récupération consiste en la réémergence de matériaux, le renouveau des enquêtes et la reconnaissance de l'intérêt

1. La gypsothèque Bartolini, Florence, Galleria dell'Accademia [image prise sur la page wikipedia].



de cet ensemble. Au début des années 1970, les premiers résultats systématiques de l'exposition de 1972 à Florence<sup>14</sup>, exactement comme l'exposition de Londres *The Age of Neo-classicism*<sup>15</sup> qui avait lieu au même moment, étendaient la rétrospective sur toute la longueur d'onde du néoclassicisme, et allaient jusqu'à la crise de l'Académie à la fin des années 1850, crise rendue plus nette en Italie par la guerre de 1859-1860 et la création du royaume d'Italie. L'exposition de Florence avait trois éléments porteurs : l'étude des fonds des imprimés et périodiques, comme le faisaient parallèlement Paola Barocchi (au niveau national, avec les premières anthologies de *Testimonianze e polemiche figurative*<sup>16</sup>) et Carlo Del Bravo (qui, dans le milieu toscan, faisait répertorier par des étudiants la presse florentine et, parallèlement, la sculpture

6. Sezione  
**Le Crociate**

1. Prima Crociata (1095)  
2. Lombardi alla prima Crociata, di T. Grossi, 1850  
3. Seconda Crociata (1147-1149)  
4. Terza Crociata (1189-1192)  
5. Altri soggetti

Il tema appare abbastanza presto alla ribalta della pittura del Romanticismo storico: il primo caso è ancora il *Mulinello del D'Angelo*, già esposto (del 1825); segue, nel 1829, il *Pieter l'Eremita dell'Hayez*. Si assairoce (intorno al 1840) quando è ormai prevalso il grido per figure di genere storico, indolite, anonime, "crociate" (e ne servizio soprattutto i napoletani) per una pittura dal colore vivace, di gusto l'arco-romanticismo, che essi scambiano ingenuamente per rivoluzionario.

La fortuna del tema è legata all'utopia e una moda storica, fondata sul romanzo di Walter Scott e, più generalmente, sulla letteratura di viaggi, nonché al melodramma rossiniano: l'elemento ideologico — celebrazione dello spirito italiano delle comunità scoppiate durante il Medioevo — determinatosi dopo i Lombardi alla prima Crociata del Grossi, è miracolosamente amplificato dal melodramma verdiano: si riflette nel campo delle arti figurative per impulso soprattutto della cultura garibina e liberale lombarda. Aristocratici, simpatizzanti per le belle arti e di inclinazioni patriottiche figurano come committenti di questi quadri o a volte perfino come esecutori, da pittori dilettanti, ne è esempio il blasco D'Azeglio. Come tema politico viene talmente strumentalizzato da Carlo Alberto, che chiede ad Hayez il dipinto oggi nel Palazzo Reale di Torino, dove correnti ricognite dell'ultima penitente che viene dietro ad opere come quelle del Turbati e del Guardasigoli, qui esposte.

Iconograficamente il tema è legato ad una delle più caratteristiche promiscue fra Classicismo e Romanticismo, quella sul costume. Si prendono ad esempio le immagini anglosassoni di due nemici del Romanticismo, il primo partigiano del Neoclassicismo, l'altro del Purismo: "Vedete quanto risparmio di studi, anche allorché di variati tendi e turbanti avvolgono una figura, la quale comodamente chiamano Arabi, o Turchi" (Migliorini, 1834, n. 127).

...ora ditemi sinceramente, pare a voi che possa meglio piacere all'occhio e raggiungere il bello fisico quell'artista che a costretto a serrare la figura umana fra pesanti armature, fra vesti allungate e strane, fra accollature bizzarre o quell'altro che sguaiando da tanti impacci, può mostrarcelo in tutta quella pompa di colori e di forme che si può frastendere il suo Creatore? (Selvatico, 1837, n. 130). Riforme incline da osservare che l'elemento come è quello esotico permettono lo sviluppo del tema, anche nel genere del "paesaggio storico", come assai più facile i primi due dipinti qui esposti del D'Azeglio e del Ben.

1. Prima Crociata (1095)  
Urando: il predicatore la I Crociata  
Pieter l'Eremita predica la I Crociata  
Golfredo di Buglione

2. Lombardi alla prima Crociata, di T. Grossi, 1850  
[Giorgia ricondotta alla terra del]  
[Due sposi di Lombardi crociati]

3. Seconda Crociata (1147-1149)  
Amedeo III di Savoia: giurò la sacra lega per la crociata  
Donne genovesi offrono le loro gioie per la crociata nel 1146  
Il popolo genovese offre oro per la crociata del 1147

4. Terza Crociata (1189-1192)  
Morte di Monimerey (Cottin)  
Riccardo e l'Almeida (Scott)

5. Altri soggetti  
Un crociato

G. BISI, Venezia, Palazzo Treves  
Cat. n. 8  
G. CARLINI  
Venezia, 1853, n. 75  
O. CIO (Rn.)  
Torino, 1844, n. 228  
R. FOGGI  
Milano, 1833, n. 138  
M. FUMAGALLI, per il Duca Litta  
Milano, 1844, n. 178  
L. GROSSI  
Firenze, 1845, sala 3, parete 4  
A. GUARDASIGOLI, Bologna, P. N.  
Cat. n. 10  
F. HAYEZ  
Milano, 1805, n. 35  
F. HAYEZ, per Luzzow  
Milano, 1844, n. 6  
F. HAYEZ, Torino, Palazzo Reale  
Coraducci, 1971, 201 a, c-f  
F. HAYEZ, Lugli, coll. Zito  
Coraducci, 1971, 201 b  
MILANO  
Venezia, 1837, pp. 125-126  
G. C. POGGI  
Milano, 1833, atti  
Milano, 1834, atti, p. 64  
G. SGOZI, Milano, G.C.A.M.  
Cat. G.C.A.M. Milano, 1833  
G. TURCHI, Ferrara, coll. Brondi  
Cat. n. 9  
L. RUCCOLI  
Milano, 1833, n. 15 B.

F. CAVALIERI, Torino, Palazzo Reale  
Callari, 1909, p. 166  
C. GANDOLFI  
Torino, ind., 1850, n. 500  
L. SACCÒ  
Genova, 1866, n. 126

M. D'AZEGLIO, Torino, G.C.A.M.  
(e altre versioni)  
Cat. n. 7  
F. GONIN  
Milano, 1837, n. 161 e p. 73

G. CARLINI  
Venezia, 1854, n. 42  
E. MORETTI LARESE  
Venezia, 1855, n. 78  
E. MORETTI LARESE  
Torino, 1864, n. 270

[1] Questo stesso soggetto è stato tre rimesse più volte (Giorgia ricondotta alla terra del)

funéraire dans le cimetière non-catholique et, surtout, dans le cloître de Santa Croce, où elle risquait d'être détruite par les réaménagements); les dépouillements des archives de la maison de Lorraine, à la tête du Grand-Duché depuis 1737, avec les inventaires des résidences, et les archives de la direction des musées; l'ouverture des douze premières salles (période Lorraine) de la section *Ottocento* du palais Pitti. L'ostracisme s'achevait, la « *Sfortuna dell'Accademia* » prenait fin. Tout au long de la décennie, parallèlement à la situation florentine où, sans aucune pause, on se lançait dans la restauration du Museo Sabaudu du palais Pitti dans son aspect de 1911 et le sauvetage d'autres catégories de biens comme la gypsothèque de Lorenzo Bartolini (1777-1850) (fig. 1) et celle de Giovanni Dupré (1817-1882) à Fiesole, un même état d'esprit – pour autant que cela soit possible dans notre pays avec ses fractionnements administratifs, financiers, de politique culturelle – permettait de développer une série de chantiers de recherches universitaires et de restaurations de collections du xix<sup>e</sup> siècle à Pise (avec la Scuola normale), Gênes, Turin, Milan, Parme, Venise. Sur le plan international, Hugh Honour et John Fleming (1919-2001) ne furent plus les seuls à manifester un intérêt pour la sculpture, qui retint aussi l'attention, toujours dans les années 1970, de Horst Woldemar Janson (1913-1982)<sup>17</sup> et John Kenworthy-Browne<sup>18</sup> (ce sont les premiers noms qui me viennent en tête). Le phénomène culturel de l'*Ottocento* exerça également une attraction sur les invités de Paola Barocchi à Pise, de Francis Haskell à Enrico Castelnuovo.

**Stefano Grandesso.** Parmi les moments-phares évoqués par Sandra Pinto, il me semble que l'on doit prendre en considération un événement fondamental pour la redécouverte de l'*Ottocento* dit académique: il s'agit du travail de restauration et de présentation muséographique. Ceci grâce au travail pionnier de réorganisation des collections effectué par Sandra Pinto dans le cadre de l'exposition *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale* (plus connue sous le titre de couverture: *La Sfortuna dell'Accademia*), suivie en 1973 par *Romanticismo storico* (fig. 2)<sup>19</sup>. Ces expositions confirmaient, à travers le dépouillement systématique des sources, la fortune académique du romantisme dans la

2. *Romanticismo storico*, section I: « Le crociate » [les croisades], [Florence, 1974, p. 30-31].



peinture d'histoire (dans la majeure partie des États de l'Italie pré-unitaire), et furent suivies par d'autres expositions (*Mostra dei maestri di Brera*, à Milan en 1975; *Venezia nell'età di Canova*, à Venise en 1978, et *Cultura figurativa*, à Turin en 1980<sup>20</sup>; fig. 3). Parallèlement à cette récupération qui fut aussi une mise au jour des objets (des centaines d'œuvres, issues des réserves et des dépôts), on en retrouvait la signification, dépassant les *a priori* intellectuels, à travers l'examen des sources archivistiques, littéraires et historiques. La méthode employée par Paola Barocchi pour l'étude de la littérature artistique du Cinquecento, appliquée à l'Ottocento à partir de *Testimonianze e polemiche figurative* de 1972 déjà cité, jusqu'aux volumes plus récents de la *Storia moderna dell'arte*<sup>21</sup>, permettaient de confronter les œuvres en tant que document, avec leur fortune critique, et de les placer dans le contexte du débat artistique de l'époque, à l'intérieur de thématiques fondamentales comme « le beau idéal », le primat d'Antonio Canova et de la sculpture, le « beau naturel », la question de la peinture d'histoire romantique, le rôle des académies, le purisme et la révision de sources visuelles du passé telles que les œuvres des « primitifs ».

**Sandra Pinto.** Il me semble que l'on doit mettre ici en évidence un autre signe précoce de la redécouverte de l'Académie, assez important bien qu'encore dans une lecture « moderniste » : Giulio Carlo Argan (1909-1992) et ses cours sur les Lumières et le néoclassicisme à l'université de Rome – à cheval entre les années 1960 et 1970 il me semble. Si je ne me trompe pas, il partait d'Anton Pevsner (1886-1962) avec la naissance des Académies, ensuite Joshua Reynolds (1723-1792) et la Royal Academy de Londres, et arrivait enfin à Canova<sup>22</sup>...

**Fernando Mazzocca.** À mon avis, cette redécouverte du néoclassicisme, selon Argan, avait une forte connotation idéologique et littéraire et s'inscrivait un peu dans la lignée d'Ugo Foscolo (1778-1827) et Vincenzo Monti (1754-1828). Il s'agit d'un caractère spécifique de notre culture académique. Dans l'exposition de 1978 sur Canova, il y eut aussi un retour vers les sources, et toujours dans le cadre d'une harmonie intellectuelle entre homme de lettres et historiens de l'art. Parmi eux se trouvait un Anglais présent en Italie, Hugh Honour, qui alors, avec son compagnon, John Fleming, montrait l'intérêt des études sur la commande, le collectionnisme et le marché de l'art de l'Italie du *Risorgimento*<sup>23</sup>, et l'homme de lettres Gio-

vanni Venturi, qui s'occupait de la redécouverte de la personnalité de Leopoldo Cicognara (1767-1834), fondamentale pour Canova<sup>24</sup>. Donc, grâce au dialogue entre les historiens de l'art et les hommes de lettres, Argan et Venturi, Cicognara, auteur de la *Storia della scultura*<sup>25</sup>, fut remis à l'honneur; il fut étudié aussi pour son importance pour Canova par Michela di Macco<sup>26</sup> et pour ses liens avec Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849) par Maria Grazia Messina<sup>27</sup>. Il y eut enfin, grâce à Francis Haskell et à son amitié avec Paola Barocchi et Hugh Honour, en Italie, à la Scuola

3. Francesco Gonin, *Ludovic le Maure visite le réfectoire de Santa Maria delle Grazie où Léonard de Vinci peint La Cène*, 1845, Milan, coll. part.



normale de Pise, le développement d'une histoire sociale de l'art qui fut à la base de la réhabilitation de l'Ottocento. Pour résumer, les deux redécouvertes, celle du néoclassicisme et de l'Ottocento, ont eu lieu sous deux impulsions différentes. En ce qui concerne l'Ottocento, je crois que l'histoire sociale y a contribué pour beaucoup, en bien et en mal.

**Giovanna Capitelli.** Bien d'accord. Par ailleurs, il me semble que le tournant culturel d'une nouvelle prise en compte du territoire qui, dans notre péninsule, marqua profondément les années 1970 et qui se déclina également en une vision moins canonique de l'histoire de l'art, a influé sur la redécouverte de la culture artistique de l'Ottocento italien (il paraît peut-être banal de le rappeler mais ces années 1970 semblent déjà à des années lumières!). Même si ce n'était sans doute pas leur but premier, les enquêtes sur le patrimoine et les contextes territoriaux par la géographie artistique ont été profitables aux recherches sur l'Ottocento, comme à celles sur le second Settecento. Nous ne devons pas oublier que l'histoire de l'art des années 1970 considérait les problèmes de « centre » et de « périphérie » comme fondamentaux, ce qui a permis de reconsidérer l'art de l'Ottocento. Il ne faut pas non plus sous-évaluer le fait que la reconstitution de nombreuses personnalités de l'Ottocento italien s'est vraisemblablement faite sous l'impulsion des communes de naissance des artistes, selon le mécanisme classique, et bien souvent efficace de la gloire de l'artiste local célébré dans sa patrie d'origine. Je pense en particulier au cas exemplaire des magnifiques volumes traitant de l'art à Bergame, qui contribuèrent à retracer les profils d'artistes tels que Giuseppe Diotti (1779-1816), Francesco Coghetti (1802-1875) ou Enrico Scuri (1806-1884), protagonistes de l'Académie bergamasque et de la culture lombarde<sup>28</sup> (fig. 4).

**Sandra Pinto.** Giovanna Capitelli, avec les outils de centre et périphérie nous renvoie au climat intellectuel de la *Storia dell'Arte* Einaudi et à l'essai d'Enrico Castelnuovo paru dans le premier volume méthodologique de 1979<sup>29</sup>. En ce qui me concerne, cette phase s'est achevée avec l'essai de 1982 (mes compagnons dans cette aventure de la *Storia dell'arte italiana* chez Einaudi furent Maria Mimmi Lamberti et Ettore Spalletti) visant à retracer, sous le profil institutionnel, l'encouragement aux Beaux-Arts tout au long d'un grand siècle qui va de la mise en place des États italiens après 1748 à l'Unité de l'Italie<sup>30</sup>. Pour le XIX<sup>e</sup> siècle, la recherche sur l'art de cour dans les résidences de Savoie et sur la promotion par l'État de l'art contemporain à partir de la création de la Galleria d'Arte moderna en 1883, s'est ensuite développée de Turin à Rome avec des chercheurs particulièrement expérimentés (Michela di Macco, Maria Grazia Messina, Rosanna Maggio Serra, Paola Astrua, Cristina Mossetti, Carlo Sisi, Caterina Bon Valsassina, Gianna Piantoni, Stefano Susinno, Elena di Majo, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Matteo Lafranconi), avec une orientation plus spécifique sur la recherche des causes, de la modalité et des effets dans les domaines opposés de la modernité et du post-modernisme, de l'institutionnalisme et du libéralisme.

**Perspective.** Comment expliquer ce refus de prendre en compte l'Ottocento ? Y a-t-il des différences avec la situation française dans les modalités de sa redécouverte ?

**Fernando Mazzocca.** Ce refus global ne venait pas seulement des disciples d'Argan mais aussi d'une partie de la Scuola normale de Pise et d'autres milieux, comme ceux qui



4. Francesco Coghetti, *Gloire de saint Alexandre*, 1853, Bergame, cathédrale.

5. Tableau comparatif des sommaires de *Cultura figurativa...*, Turin, 1980 et de *Maestà di Roma*, I, *Universale ed Eterna*, Rome, 2003.

***Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna : 1773-1861, Turin, 1980***

Ancien régime (Palazzo Reale)

**Periodo francese**

**Restaurazione**

Simboli della restaurazione  
Effigi dinastiche  
Una residenza estiva di Carlo Felice: il Castello di Govone  
La Reale Accademia delle Belle Arti  
Il Regio Museo Egizio  
Il gusto neogotico  
Hautecombe, sacrario della dinastia sabauda  
Ricostruzione del soffitto del Salone della Guardia Svizzera in Palazzo Reale  
Immagini di Hautecombe  
L'iconografia di Carlo Alberto  
Gusto private di Carlo Alberto  
La Reale Accademia Albertina  
La Pinacoteca dell'Accademia Albertina  
La Giunta di Antichità e Belle Arti  
L'Armeria Reale  
La committenza reale  
La committenza della regina vedova Maria Cristina  
La committenza di Carlo Alberto e la pittura del romanticismo storico  
Ritratti illustri e dinastici nella Galleria del Daniele, ritratti storici nella Sala del Caffè  
Pittura storica sabauda nella sala del Caffè  
Il contributo nazionale alla politica artistica sabauda: Hayez, Arienti e Podesti  
Sala delle Guardie del Corpo  
Pelagio Palagi in Palazzo Reale  
Il « gentil sesso »  
Educazione artistica dei principi  
La collezione Ferrero  
Litografia ed editoria illustrata nel Piemonte della restaurazione  
Incunaboli litografici  
Riproduzione figurativa  
Viaggi pittoreschi  
Illustrazione storico-romanzesca  
Illustrazione di genere  
Illustrazione devozionale ed educative  
Uomini illustri e propaganda sabauda  
Oriente e filellenismo  
Il romanzo illustrato a dispense  
Il giornale illustrato  
Appunti sulla pittura di paesaggio  
La scultura  
Sculpture della Gran Madre a Torino  
Sculpture della Cappella della SS. Sindone di Torino e dell'altare del Duomo di Novara  
La manifattura di Porcellane di Vinoco: il Cittadino medico collegiato Vittorio Amedeo  
Gioanetti e l'Amministrazione francese. Ultimo periodo: la gestione di Giovanni Lomello (1816-20)  
Note sui mobili del Regno Sardo dalla Restaurazione a Vittorio Emanuele II

**Vittorio Emanuele II**

**Feste e spettacoli**

**Fotografia**

**Immagine del territorio (Palazzina della Promotrice)**

**Architettura e urbanistica**

**Cartisti**

**Monete e medaglie (Monete e medaglie)**

***Maestà di Roma, da Napoleone all'unità d'Italia.***

***Universale ed Eterna, Capitale delle Arti, Rome, 2003***

*Saggi di apertura*

Arte a Roma in epoca moderna. Il modello storiografico di Stefano Susinno

La maestà di Roma alla fine del potere temporale

Tra antico e moderno. La cultura romana nel primo Ottocento.

Trame e percorsi della vita musicale

*Catálogo*

**Universale ed eterna (Scuderie del Quirinale)**

I. L'immagine classica e cristiana della città eterna

II. Il primato della scultura: Canova e Thorvaldsen

III. Un Parnaso capitolino: la mostra del Campidoglio del 1809

IV. Le arti e la storia davanti a Roma

V. Il programma cesareo del Quirinale

VI. La Restaurazione cattolica e il rinnovato sentimento religioso

VII. Omaggi inglesi

VIII. La "naturale" nobiltà e bellezza del popolo romano

IX. Temi anacronistici

X. Roma 1849

XI. Icone del culto in difesa dell'identità anti-moderna

XII « Riapparizione poetica di Roma »

**capitale delle arti – (Galleria Nazionale d'Arte)**

I. L'educazione accademica

II. Il ritratto dell'artista

III. I topoi della pittura di genere

IV. Pinxit Romae: la pittura di storia

V. Di fronte al paesaggio classico: persistenze e alternative

VI. Da Oriente a Occidente: nuovi protagonisti sulla scena romana

VII. More Romano: sovrani e principi, committenti e collezionisti

VIII. Roma cosmopolita: galleria di ritratti

IX. La scuola e lo studio

X. Edificare sul passato

XI. L'emporio artistico

*Saggi di Chiu Sura*

Roma "emporio dell'arte"

Roma fuori di Roma

*appariati*

Diario di Roma



réunissaient alors les derniers partisans de Longhi. Le seul qui se soit, en un certain sens, libéré de ces préjugés fut Enrico Castelnuovo, bien qu'il fasse partie des héritiers de Longhi. On ne doit pas oublier qu'il fut l'un des instigateurs, avec Marco Rosci, de la grande exposition sur la *Cultura figurativa architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*<sup>31</sup> qui fut, jusque dans son parcours, une exposition de rupture et qui peut d'une certaine manière représenter une anticipation de *Maestà di Roma* (Rome, 2003); (fig. 5)<sup>32</sup>.

**Sandra Pinto.** Je souhaiterais ajouter deux remarques: durant l'année 1980, à côté de l'exposition *Cultura figurativa*, l'exposition *Civiltà del Settecento a Napoli*<sup>33</sup> fut également méthodologiquement exemplaire, y compris pour les études sur l'Ottocento. Ensuite, Castelnuovo, à cette période notamment, était beaucoup plus tourné vers l'histoire sociale anglo-saxonne, vers la « nouvelle histoire » et vers les « nouvelles » histoires en générale, que vers Longhi.

**Fernando Mazzocca.** À ce propos, une autre figure doit être mentionnée parmi les référents de ces études: Robert Rosenblum (1927-2006). Certes, il ne fut pas aussi présent en Italie que Haskell et Honour, si ce n'est par la diffusion éditoriale de ses écrits. Mais en Italie, un livre tel que *Transformations in Late Eighteenth Century Art*<sup>34</sup>, c'est-à-dire un ouvrage qui affronterait et éclairerait les problèmes de la transition de la culture néo-classique à celle du romantisme a manqué. N'oublions pas que le livre de Rosenblum reposait sur la connaissance de tableaux délaissés dans les musées de province français. Cette opération a pu se faire en France, menée par une personne qui a été épaulée par de nombreuses autres; en Italie, tout s'est passé par secteur: chacun a mis au jour du matériel, qui à Brera, qui dans telle ou telle province, sans grande coordination.

**Sandra Pinto.** Je ne suis pas certaine d'être complètement d'accord. La France est la France: elle n'est pas unitaire grâce à Rosenblum, mais Rosenblum a trouvé, bien qu'éparpillé sur le territoire, un matériel homogène à l'échelle de la nation; en Italie, au-delà de la division des institutions et du cloisonnement des chercheurs propres à notre époque, les matériaux sont à l'image du pays, différents selon les États qui se constituaient alors. Comme je le disais plus tôt, je trouve que ce fut une belle coïncidence, signe de la maturité de la réflexion, qu'en une décennie – celle des années 1970 – beaucoup d'études aient vu le jour sur les académies, les expositions et la critique, même si chacune avait sa propre logique et même si, par la suite, leur nombre grandira de même que s'approfondira la recherche de sens ou de signification.

6. Francesco Hayez, *Les croisés assoiffés devant Jérusalem*, 1836-1850, Turin, Palazzo Reale.

**Perspective.** De l'exposition de Brera de 1975 à la présentation actuelle des peintres du xix<sup>e</sup> siècle dans les galeries de l'Accademia à Florence, juste à côté des Michel-Ange ou des primitifs, en passant par l'actuelle exposition Antonio Basoli à l'Accademia di Belle Arti de Bologne<sup>35</sup>, les Académies semblent avoir joué un rôle important dans ce renouveau d'intérêt pour le xix<sup>e</sup> siècle, tout à la fois comme institution pour en écrire une histoire institutionnelle et sociale, comme pôle où s'est construite cette histoire visuelle et comme lieu où est conservé ce patrimoine artistique.





7. Page d'accueil du Museo dell'Accademia ligustica ([www.accademialigustica.it/html/home.html](http://www.accademialigustica.it/html/home.html)).

**Fernando Mazzocca.** Seulement en partie ! Par exemple, l'Académie de Brera, de manière un peu confuse, a joué un rôle, à travers l'exposition de 1975, quelles qu'en soient les limites<sup>36</sup>, puis celle sur Francesco Hayez (1791-1882) (fig. 6)<sup>37</sup>, qui n'a pas seulement constitué une redécouverte des tableaux de Brera, mais aussi de documents, de la bibliothèque de l'artiste et de celle de l'Académie, c'est-à-dire des outils fondamentaux pour le peintre d'histoire. La contribution des étudiants qui étaient alors à l'Académie fut un peu passive, bien qu'elle ait eu tout de même une certaine importance. Ce fut le préliminaire à la redécouverte du matériel graphique dans laquelle l'Académie a joué un rôle à l'époque et qui est aujourd'hui bien avancée, même si, dans l'attente de la réalisation du projet Grande Brera, il n'y a pas eu de traduction muséographique de cette opération, à la différence de la Galleria dell'Accademia de Florence ou de l'Accademia di Belle Arti de Naples ou de l'Accademia

Ligustica di Belle Arti de Gênes (fig. 7) ou de l'Albertina de Turin, paradoxalement.

**Giovanna Capitelli.** Il y a au moins le catalogue que tu as dirigé<sup>38</sup>. L'Accademia di Belle Arti de Pérouse a également préservé et étudié sa collection de peintures et de dessins<sup>39</sup>, et celle de Naples est en train de suivre cette direction (la galerie de peinture fait désormais partie du circuit des musées). À l'Accademia di San Luca à Rome, il reste encore beaucoup à faire, mais les signaux sont positifs.

**Sandra Pinto.** Il convient de rappeler aussi l'intérêt d'Andrea Emiliani, et d'autres chercheurs, pour l'histoire institutionnelle des Académies, notamment pour le *Settecento*.

**Fernando Mazzocca.** En réalité, avant même la redécouverte de Canova dont nous avons parlé, la première personne qui a travaillé sur les problèmes liés à l'Académie et a publié son matériel de recherche a été la directrice de l'Académie de Venise, Elena Bassi, dans les années 1940. Donc les académies n'étaient pas si passives que cela.

**Sandra Pinto.** Certes Elena Bassi n'était sûrement pas passive, elle a même été, au contraire, une travailleuse infatigable. Cependant, s'il existe un exemple d'approche critique à repousser sans hésitation, c'est celle d'Elena Bassi (pour qui le seul Canova valable est le Canova « poétique » des *bozzetti* et de la peinture, surtout de celle qu'il n'a pas réalisée !) ou de Cesare Brandi.

**Perspective.** Dans cette redécouverte de l'Ottocento, un Français est frappé par l'importance fondamentale de la sculpture, grâce à la célébrité européenne des deux grands artistes œuvrant à Rome au début du XIX<sup>e</sup> siècle, Canova et Thorvaldsen, à cause de la production importante d'œuvres principalement destinés à l'exportation, notamment en Amérique et peut-être aussi parce que la sculpture a joué un rôle d'art-guide dans cet art issu des académies...

8. La gypsothèque Tenerani, Rome, via Nazionale, photographie vers 1880.



**Stefano Grandesso.** Pour le rôle de la sculpture, les études fondamentales de Honour ont permis de comprendre la position absolument centrale de Canova, peut-être plus encore que de David, dans la culture européenne. Après les contributions de Hartmann<sup>40</sup>, l'exposition sur Bertel Thorvaldsen (1770-1884), à Rome, en 1989<sup>41</sup>, a non seulement fait connaître au public l'émule et le rival

de Canova, mais aussi permis de concevoir sur des bases nouvelles l'étude des communautés d'artistes étrangers à Rome et, à travers l'enseignement de Thorvaldsen, de la grande époque de la sculpture classique à la Restauration. Pour l'étude de cette période, il me semble que certains problèmes dérivent encore aujourd'hui du long désintérêt dont a souffert la sculpture académique du *xix<sup>e</sup>* siècle et du fait que les sculpteurs opérant à Rome travaillaient souvent pour des commanditaires étrangers, avec pour conséquence la dispersion immédiate, dès l'origine, de nombreuses œuvres. Ces deux facteurs ont contribué, à l'époque, à l'absence de collectionnisme, qu'il soit d'État ou privé. À l'exception des gypsothèques d'Adamo Tadolini (1788-1868) et de Pietro Tenerani (1789-1869; **fig. 8**), actuellement conservées à Rome – la seconde étant démontée et en restauration – il n'existe donc aucun musée qui témoigne correctement de la sculpture romaine du *xix<sup>e</sup>* siècle, à l'inverse bien présente dans les collections étrangères, publiques comme celle de l'Ermitage, ou privée, comme la Devonshire Collection à Chatsworth.

**Giovanna Capitelli.** Ce constat ne se limite pas uniquement à la sculpture romaine. Disons la vérité, en Italie, les institutions muséales capables de restituer au public la richesse de la pratique artistique de l'Ottocento se comptaient vraiment sur les doigts d'une main ! À cela s'ajoute le mauvais état de conservation des œuvres publiques encore *in situ*, ce qui ne facilite pas leur compréhension. C'est notamment le cas des sculptures exposées sur les places, dans les cimetières et les parcs, et jusqu'à celles situées dans les églises. Sur le plan des collections muséales et de la valorisation de la sculpture de l'Ottocento, l'Italie accuse un réel retard et part de loin, notamment en comparaison des autres pays européens. Je pense par exemple à la magnifique collection de sculptures prussiennes exposée à Berlin dans la Friedrichwerdersche Kirche, majoritairement composée d'œuvres réalisées à Rome (**fig. 9**).

**Stefano Grandesso.** Cependant, la Galleria d'arte Moderna de Milan possède par exemple une section de sculpture extraordinaire, aujourd'hui redéployée (**fig. 10**), et d'autres musées ont, dans leurs réaménagements récents, rendu sa position centrale à la sculpture du *xix<sup>e</sup>* siècle, depuis Florence jusqu'à Palerme. Bien évidemment, la Galleria nazionale d'arte moderna de Rome est le modèle de ces opérations muséographiques. Cependant, à cause des circonstances de sa création, à la fin de l'Ottocento, et d'un collectionnisme insuffisant de la sculpture, les nécessaires enrichissements des collections à travers des dons ou des achats n'ont pas eu lieu, et cette galerie ne rend



9. La nef de la Friedrichswerdersche Kirche avec des statues de Johann Gottfried Schadow, Christian Friedrich Tieck, Emil Wolff, Theodor Kalide, Ridolfo Schadow, et Christian Daniel Rauch, Berlin, Staatliche Museum.



10. Salle 1 de la Galleria d'arte moderna de Milan (sculpture néo-classique).



11. Le salon d'Hercule de la Galleria nazionale d'arte moderna de Rome : Hercule et Lycas de Canova (1815) avec les statues de la collection Torlonia.

pas compte de l'extraordinaire fortune internationale de la sculpture romaine dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et ce malgré l'importante acquisition des sculptures de la collection Torlonia, qui ont retrouvé leur rôle de faire-valoir plastique auprès de l'*Hercule et Lycas* de Canova (fig. 11).

Quant à la recherche, outre les études développées autour de Canova et Thorvaldsen, avec par exemple les colloques annuels sur des thématiques canoviennes à Bassano<sup>42</sup>, les expositions pionnières sur Lorenzo Bartolini (1777-1850) en 1978 et Santo Varni (1807-1885) en 1985<sup>43</sup> furent suivies de monographies sur Carlo Finelli (1782-1853; fig. 12), Giovanni Duprè (1817-1882), Pietro Tenerani (1789-1869), Benedetto Cacciatori (1794-1871), Pompeo Marchesi (1789-1858), Giovanni Battista Lombardi (1822-1880)<sup>44</sup>, d'études sur les écoles locales, comme les volumes dédiés à Carrare<sup>45</sup> ou à Milan<sup>46</sup>, ou sur les genres de la sculpture, de la sculpture funéraire<sup>47</sup> aux monuments publics post-unitaires<sup>48</sup>, ou enfin sur le collectionnisme, tel celui du tsar<sup>49</sup>. En ce qui concerne l'école romaine, je pense que l'objectif serait, suivant l'exemple de Stefano Susinno et le modèle de *Maestà di Roma*<sup>50</sup>, de réexaminer de manière globale, dans le contexte de la ville cosmopolite, les vies des divers artistes étrangers y ayant travaillé. Ces artistes sont étudiés hors d'Italie, souvent dans le cadre de leur pays d'origine: les Américains, à partir années 1970, les Anglais dans *Victorian Sculpture*, ouvrage fondamental de Benedict Read<sup>51</sup>, les Allemands au cours de ces deux dernières décennies, même s'il n'a pas manqué de vision d'ensemble concentrée autour de la figure de Thorvaldsen, avec l'exposition de Nuremberg<sup>52</sup> ou dans les études de Harald Tesan sur Rome<sup>53</sup>.

**Perspective.** Dans l'histoire de cette redécouverte, après un premier réexamen de l'ensemble du XIX<sup>e</sup> siècle, les années 1780-1830 semblent bénéficier d'un regain d'intérêt relativement facile, mais le sort du second XIX<sup>e</sup> siècle est plus ambigu et son renouveau semble connaître d'autres modalités...

**Fernando Mazzocca.** Une chose est la redécouverte du *primo Ottocento*; une autre est la fortune du *secondo Ottocento*, qui a bénéficié d'une certaine faveur au XX<sup>e</sup> siècle grâce au collectionnisme et au marché. Cette hypothèque du marché et du collectionnisme sur le *secondo Ottocento* a eu des effets qui sont encore sensibles aujourd'hui. De ce fait, les redécouvertes sont intervenues d'une manière très différente et ont été principalement mises en œuvre par les musées, et surtout à travers des expositions, dans

le nord de l'Italie: les rétrospectives déjà citées sur Palagi, Hayez, ou *Venezia nell'età di Canova*, l'exposition de Turin sur le royaume de Sardaigne, puis les expositions monographiques consacrées même à des figures moins célèbres, tels Giuseppe Molteni (1800-1867), Angelo Inganni (1807-1880), Eliseo Sala (1813-1879), Adeodato Malatesta (1806-1891; personnage très important pour comprendre le milieu émilien)<sup>54</sup>. Réaliser de telles manifestations n'était pas impossible, du moins à une certaine époque; aujourd'hui cet état des lieux a changé et tout est beaucoup plus conditionné par les mécènes et la commande.

**Sandra Pinto.** Bien sûr, quand les socialistes sont arrivés au gouvernement dans les premières années de la décennie 1980, tout a changé pour le patrimoine artistique italien au nom de la rentabilité monétaire de ce dernier (même les expositions rentraient pour une majeure partie dans ce jeu politique); dans les cas les plus heureux, comme ceux cités par Fernando Mazzocca, l'*Ottocento* italien a justement été l'unique exception au désastre. Les expositions sur de tels thèmes ont longtemps été une niche pour

12. Carlo Finelli, *La danse des heures*, 1824, Saint Pétersbourg, Musée de l'Ermitage.





favoriser des approfondissements monographiques, revaloriser des œuvres appartenant à des privés et invisibles depuis longtemps, familiariser progressivement le public à des styles et des personnages inconnus, ouvrir des opportunités professionnelles, toujours plus précieuses et compétitives, pour les jeunes générations universitaires.

La perte causée par les exportations d'œuvres d'art est cependant très dommageable (je pense aux œuvres qui se trouvent en ce moment dans les musées de Cleveland, de Detroit, etc., fig. 13).

**Fernando Mazzocca.** Cependant, sans les expositions et les catalogues produits en de telles occasions, on n'éditerait pas de monographie sur les artistes de l'Ottocento, pas même pour Giuseppe Bezzuoli (1784-1855) ou Pietro Benvenuti (1769-1844) - excepté pour ce dernier, tout récemment<sup>55</sup> - et cette situation n'est pas acceptable. Le fait est que les catalogues de ces expositions ont souvent constitué des monographies complètes, avec un corpus des œuvres et une partie documentaire, mais, en Toscane, ce mouvement n'a pas eu lieu, probablement parce les institutions bancaires concentraient leurs investissements sur les Macchiaioli.

Ces expositions étaient bien différentes des manifestations actuelles. Elles étaient l'occasion de récupérer une grande quantité de matériel relatif aux sources éditées et manuscrites et permettaient en plus de mettre au jour des peintures et des sculptures inédites issues de collections privées intactes dans lesquelles l'œuvre était encore la possession des descendants du commanditaire, de voir les tableaux de l'Académie de Brera, jusqu'alors invisibles car ils n'avaient pas été restaurés, et d'étudier les sources. À l'université rien de tout cela ne se faisait. En effet, dans l'histoire de l'art, si les artistes sont méconnus et leurs œuvres invisibles, on ne peut progresser. La dimension du *connoisseurship* est fondamentale. Pour le *secondo Ottocento* elle fut confiée au marché; pour le *primo Ottocento*, cela prit une tournure différente; dans les années 1960-1990, les expositions sur un artiste ou un mouvement ont joué grand rôle, et malgré tout, ont été convenables, pour le meilleur et pour le pire, leur l'objectif n'étant pas le nombre d'entrées mais l'approfondissement de la connaissance.

**Sandra Pinto.** Les ruptures entre le *primo* et le *secondo Ottocento* (qui commencent, selon les situations autour de 1860) n'existent pas toujours (et cela serait un sujet de recherche ...); certaines, soulignées par les expositions, sont en fait plus dues à des différences méthodologiques, comme l'a dit Ferdinando Mazzocca. C'est pourquoi je pense qu'il serait indispensable que l'université joue son rôle, notamment pour tout le travail sur les sources, et que les musées italiens, en particulier ceux qui ont bénéficié d'une réorganisation au cours de ces dix dernières années et dont les réserves sont désormais étudiées, tiennent le leur, non seulement en prêtant des œuvres pour des expositions, mais surtout à travers des animations pédagogiques de qualité, pour tous les degrés de l'enseignement scolaire. C'est seulement quand il sera possible de traverser les territoires du *secondo Ottocento* avec la facilité avec laquelle nous parcourons le *primo Ottocento*, que l'art italien du XIX<sup>e</sup> siècle pourra se lier harmonieusement avec celui des siècles qui le précèdent et le suivent.

**Perspective.** Il y a peut-être eu un changement fort, un bouleversement dans toutes ces études, avec cette mise en exergue de l'académisme, de la tradition, du rôle de Rome proposée par Stefano Susinno, qui permettrait de réunir les deux pans de la recherche sur l'Ottocento<sup>56</sup>. La prise en compte de l'importance de Rome peut être un facteur fondamental pour cet art de l'Ottocento et le retour à la culture classique.

13. Giovanni Maria Benzoni, *Zéphyr et Flora* (1870), Detroit, Detroit Institute of Arts.







14. Tommaso Minardi, *La propagation du Christianisme ou La mission des apôtres*, carton, vers 1848-1858, Rome, Accademia nazionale di San Luca.

**Stefano Grandesso.** Sans aucun doute, Stefano Susinno a su cristalliser l'essence de l'identité figurative de la ville éternelle au xix<sup>e</sup> siècle. Une identité liée à sa tradition classique, élevée et universellement reconnue à l'époque autant que méconnue et méprisée après l'Unité italienne. Ce fut donc la redécouverte d'une spécificité liée à un lieu, mais cependant attachée à la reconnaissance d'une valeur universelle et supranationale, qui depuis toujours scellait le rôle et la centralité de Rome. Grâce à cette vision et à ce sens de l'histoire et d'une tradition séculaire ininterrompue, Susinno a aussi, dans l'essai fondamental sur la *Rome archaïque* qu'il a écrit en collaboration

avec Liliana Barroero, su porter un nouveau regard sur le siècle précédent<sup>57</sup>.

**Giovanna Capitelli.** De plus, l'académisme romain n'a pas laissé de traces qu'à l'intérieur même du périmètre de la cité, bien au contraire – et cela fut l'un des grands apports de la leçon de Stefano Susinno –, mais connu aussi des développements à l'extérieur<sup>58</sup>. Car la place fondamentale que Rome tenait dans l'enseignement sur le plan international se vérifiait non seulement sous l'Ancien régime mais aussi pour le xix<sup>e</sup> siècle et, ce que tous les chercheurs sont, il me semble, désormais disposés à accepter. La dimension cosmopolite de la ville fait donc que parmi les figures-clés de l'Académie de Saint-Luc il n'y avait pas uniquement des artistes romains, ni même seulement des Italiens. Ainsi, à côté de Tommaso Minardi (1787-1871) et Pietro Tenerani (1789-1869), figuraient des Allemands indéniablement romanisants tels que Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), très influent, ou Peter von Cornelius (1783-1867), artistes qui continuent à juste titre de compter comme des protagonistes de l'histoire de l'art nationale allemande, mais qui sont tout aussi romains qu'un Vincenzo Camuccini (1771-1844); mais laissons de côté la provocation! D'autre part, les grands ateliers de sculptures sont fondamentaux pour l'enseignement et pour le développement du métier du sculpteur moderne – comme nous l'ont bien montré les articles de Hugh Honour sur *l'atelier* de Canova, textes dont la puissance critique reste inégalée<sup>59</sup>. Comprendre comment fonctionne l'atelier de Canova, puis celui de Thorvaldsen, pour voir comment se constitue cette communauté très nombreuse d'artistes et de personnalités fortes qui viennent à Rome, c'est la nouvelle approche, susceptible de multiples développements, que reprit Susinno dans ses études pour réévaluer le rôle de Rome au xix<sup>e</sup> siècle, en particulier dans l'apprentissage de l'art. L'enseignement académique ne se développait pas uniquement dans l'atelier des artistes et dans les salles qui sentaient un peu le mois de l'Académie de Saint-Luc, mais était prégnant dans toute l'*Urbs*. C'est pourquoi il est essentiel de redécouvrir un artiste tel que Minardi, bien que ses œuvres, ou mieux encore sa production, n'existent quasiment pas : je veux dire par là que les œuvres de Minardi sont rares et ne permettraient pas à elles seules de comprendre l'importance de cet artiste pour le développement culturel de Rome sous le gouvernement de Grégoire XVI et de Pie ix. Minardi est un homme d'institution, un enseignant, et en comprendre

son apport est une manière de faire de l'histoire de l'art capable d'interprétation, et donc à même de surpasser une *véritable impasse*. En d'autres termes : Delaroche est connu car c'est un grand peintre ; Minardi n'est pas aussi connu, et son rôle est moins apparent car il est avant tout un dessinateur et un enseignant (fig. 14)<sup>60</sup>.

**Fernando Mazzocca.** Rome est certes importante mais il ne faut pas minimiser Milan, ni Turin. Bien avant ce retour sur le *primo Ottocento*, Milan était la ville des *Scapigliati* ; l'Ottocento lombard avait une toute autre connotation et correspondait au *secondo Ottocento*, celui du *Risorgimento*. Il n'y avait ni Hayez, ni Palagi, ni le romantisme historique ; rien de tout cela n'existait à Milan. À partir de l'exposition de l'Académie de Brera en 1975<sup>61</sup>, on retrouva le Milan de la Restauration, comme ensuite le Turin de la Restauration. Ce changement s'est opéré par les expositions, mais a aussi impliqué des institutions comme Brera. En Lombardie, la perception de l'Ottocento a beaucoup changé ; de même à Venise, grâce aux travaux de Giuseppe Pavanello<sup>62</sup>.

**Perspective.** Justement, à propos de cette redécouverte de l'identité universelle de Rome et de son rôle en tant que grand atelier, comme lieu de formation académique idéal, cette position critique a-t-elle changé la lecture de l'Ottocento à Venise, à Milan ?

**Fernando Mazzocca.** L'Ottocento romain et celui du Nord suivent deux chemins et ont deux dynamiques très différentes. La figure de l'artiste n'est pas la même et à Milan le système des beaux-arts est différent : il y a un marché interne et externe alors qu'à Rome il existe seulement la commande interne ; de plus, à côté du marché, le phénomène des expositions est fondamental (fig. 15) alors qu'il n'occupe qu'une place réduite à Rome. Comme les présences étrangères ne sont pas aussi déterminantes qu'à Rome, Milan investit la culture nationale. Même la symbiose entre les arts figuratifs et le milieu littéraire et éditorial n'est pas comparable à celle qui a lieu dans la capitale pontificale. Milan est donc une ville fondamentalement différente ; la méthode et les critères pour l'étudier sont autres. Le rôle de premier ordre joué par Minardi à Rome fut tenu à Milan par Giuseppe Bossi (1777-1815), qui n'a malheureusement pas bénéficié d'une rétrospective comme son *alter ego* romain. Même Andrea Appiani (1754-1817) n'a pas fait l'objet d'une exposition ou d'une monographie. La culture romantique de la Restauration a bénéficié d'une réhabilitation à Milan que la culture néoclassique attend toujours. Il y a encore beaucoup à faire.

**Sandra Pinto.** À mon avis, il existe bien à Rome un marché interne, mais aussi un marché extérieur, même s'il est moins puissant que la demande exercée par le groupe social des commanditaires, et différent en ce qu'il est lié à une demande externe très touristique, encore sous l'influence de ce qui était en usage pour les voyageurs du Grand Tour du XVIII<sup>e</sup> siècle, et parfois, mais seulement parfois, comparable au niveau de sa qualité. Il concerne la sculpture, la peinture de genre, les *vedute* de la Rome classique et chrétienne, les copies et les pastiches des primitifs (ou « *old masters* », comme on appelait à l'époque la peinture antérieure au premier Raphaël), la photographie, les mosaïques, etc. À Rome, il y aura beaucoup à exploiter à partir du dépouillement des expositions, presque achevé. Et il reste encore beaucoup à travailler pour Venise et pour d'autres centres italiens, mais à première vue, je ne pense pas que cela fasse beaucoup changer notre

15. Giovanni Migliara, *Exposition des Beaux Arts dans le palais de Brera*, dessin aquarellé, 1825, Alessandria, Pinacoteca civica.





16. Rome, San Paolo fuori le mura, vue de la nef, état actuel après la restauration consécutive à l'incendie de 1823.

17. Friedenskirche, Potsdam, vue intérieure, vers 1848, aquarelle, Potsdam, Stiftung Preussischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

18. Pietro Gagliardi, *le prophète Michée*, vers 1863, Rome, fresques de Sant'Agostino (1858-1869).

19. Luigi Mussini, *La Musique sacrée*, 1841, Florence, Galleria dell'Accademia.



schéma d'ensemble pour le domaine des arts, avec un Nord moderne et urbain, un Centre monumental, symbolique et national, et un Sud qui adopte une position de suiveur.

**Fernando Mazzocca.** En ce qui concerne Rome, il est certes important d'avoir établi une continuité avec le siècle précédent. Cependant, il faut aussi comprendre que Grégoire XVI n'est pas Pie VII ou Pie VI : les temps ont changé. Et peut-être que dans l'exaltation de la redécouverte il a manqué ici une approche critique par rapport à cette discontinuité. Là, il y a peut-être quelque chose à revoir.

**Giovanna Capitelli.** Il est vrai qu'avec les pontifes *zelanti* (et en particulier à partir de Grégoire XVI)<sup>63</sup>, la situation de Rome a sûrement totalement changé, pas tant en terme de quantité, mais en terme de centralité, de grandeur, de modèle. Cependant, nous ne devons pas oublier que l'Europe a connu, justement au milieu de l'époque de la Restauration, un alignement sur les modèles de l'historicisme. Rome a été analysée pour sa permanence, sa tradition, mais jamais en comparaison avec les autres grandes capitales, allemandes par exemple (je pense à Munich). Nous n'avons pas encore passé ce cap, pas encore réfléchi sur Rome comme l'un des centres fondamentaux pour la construction

de l'historicisme, d'un grand phénomène international. Pour Rome, l'historicisme peut avoir signifié la reconstruction de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs sous sa forme originelle (fig. 16-17), la réalisation des vastes cycles monumentaux des fresques raphaélesques (il suffit de songer à Pietro Gagliardi dans l'église Sant'Agostino ; fig. 18), la construction d'édifices, tels le palais Torlonia, dans un dialogue étroit avec la tradition de la Renaissance et avec l'éclectisme de l'Europe du Nord. De nombreuses traces en demeurent très évidentes, que personne encore ne connaît ni n'observe, et la réception joue ici de nouveau un rôle.



**Perspective.** Par vos réponses, vous avez souligné combien cet intérêt nouveau pour l'Ottocento est un phénomène complexe s'articulant sur différentes positions qui ne sont pas identiques à Milan et à Rome et convoque, à travers l'historicisme, une certaine culture. Avez-vous remarqué un nouvel intérêt pour ce *xix<sup>e</sup>* siècle chez les nouvelles générations d'étudiants, de futurs enseignants, chercheurs ou conservateurs ?

**Stefano Grandesso.** Par rapport à l'époque où j'ai passé ma licence (*tesi di laurea*) en 1996, il y a un changement complet. Je dirais que les préjugés sur l'Ottocento survivent davantage chez les professeurs âgés que chez les étudiants. Et des expositions, comme celles, récentes, de Milan sur Canova<sup>64</sup> ou de Rome sur l'Ottocento<sup>65</sup>, pour autant que je puisse en juger, ont eu un franc succès auprès d'un public jeune, grâce, je crois, à une évolution du goût que désormais trente années d'expositions et de publications ont logiquement favorisée.

**Fernando Mazzocca.** On constate que le public qui fréquente les expositions dédiées à l'art du *xix<sup>e</sup>* siècle est plus jeune que celui de manifestations sur les Macchiaioli. Les sujets plus modernes, plus inattendus, attirent un public âgé qui a une solide formation. C'est là la preuve d'un intérêt pour l'Ottocento désormais plus grand que par le passé, mais cela dépend aussi de quel *Ottocento* il s'agit.

**Sandra Pinto.** Je pense aussi que les jeunes – je veux dire les futurs historiens – ne font plus de différence entre l'Ottocento et les époques antérieures, et les perçoivent toutes comme également distantes d'eux-mêmes. Ce *xix<sup>e</sup>* siècle est moins étudié, mais certains jeunes chercheurs semblent particulièrement prompts à endosser la charge de la recherche à venir ; le problème est parfois qu'ils n'entrevoient la recherche que comme des fouilles massives et la restitution des informations. S'ils veulent aller de l'avant, il faut avant tout leur indiquer la signification plus ample du « faire de l'histoire », qui est au moins celle, fondamentale, d'en individualiser les finalités éthiques et esthétiques, civiles et sociales, les seules, selon moi, à valider dans un sens non transitoire le devoir être permanent de l'histoire de l'art.

**Giovanna Capitelli.** Je ne pourrais parler du public des expositions, mais j'ai noté, effectivement, que nos étudiants sont beaucoup plus exempts de préjugés anti-académiques que nous ne le fûmes nous-mêmes avec nos lectures portant toutes la marque de l'importance des avant-gardes du *Novecento*. Je ne sais pas s'il faut en attribuer la responsabilité au mouvement post-moderne ou à une vision moins idéologique du rôle que l'art doit tenir dans la société. D'un autre côté, apprécier la culture figurative académique de l'Ottocento italien requiert souvent une série de filtres intellectuels qui ne peuvent étre donnés pour évidents auprès des jeunes générations. Pensons au néoclassicisme ou au purisme : sans une grande connaissance de l'histoire de l'art depuis ses origines, sans une bonne pratique de la littérature contemporaine, de la culture classique, et sans une certaine capacité de percevoir les enjeux de l'historiographie, il est très difficile de saisir les valeurs inhérentes à cette production artistique. Il s'agit d'un bagage qu'il est ardu d'acquérir avec des cycles d'études courts. Que l'on ne se méprenne pas, je ne prétends pas que cela vaille moins pour l'art des autres périodes et d'autres contextes géographiques, mais il est bien plus facile d'expliquer le *Radeau de la méduse* à nos étudiants que la *Musique sacrée* de Luigi Mussini (1841 ; fig. 19) ou la fresque de *L'Immaculée Conception*



20. Francesco Podesti, *L'Immaculée Conception*, 1857, décor de la salle de l'Immaculée Conception, palais du Vatican.

de Francesco Podesti (1800-1895) (fig. 20). La culture académique italienne est particulièrement érudite, elle réagit et raisonne le plus souvent en s'appuyant sur le passé, même lorsqu'elle s'éloigne de ce passé pour ouvrir des voies nouvelles. Aussi, aux jeunes chercheurs, aux étudiants, qui s'approchent de ce domaine de recherche, il est demandé, pour éviter erreurs et méprises, une grande implication et un grand enthousiasme.

*Nota bene* : Ce débat a eu lieu lors d'une rencontre à Rome le 26 juin 2008, à l'occasion du colloque *La pittura di storia negli stati preunitari italiani*.

1. « *Equivoques* » *Peintures françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, (cat. expo., Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1973), Paris, 1973.
2. Pour le renouveau en Grande-Bretagne des recherches sur la peinture du début du XIX<sup>e</sup> siècle, voir David Bindman et Frédéric Ogée, « Histoire de l'art britannique 1750-1850 : un état des lieux », dans *Perspective*, 2007-3, p. 431-442.
3. Voir par exemple dans ce même numéro l'article de France Nerlich sur la peinture en Allemagne dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, p. 307-338.
4. *Ottocento da Canova al Quarto Stato*, Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi éd., (cat. expo., Rome, Scuderie del Quirinale, 2008), Milan, 2008.
5. *Pelagio Palagi: artista e collezionista*, Renzo Grandi éd., (cat. expo., Bologne, Museo Civico, 1976), Bologne, 1976.
6. *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna: 1773 – 1861*, Enrico Castelnuovo, Marco Rosci éd., (cat. expo., Turin, Palazzo Reale/Museo Civico d'Arte Antica e Palazzo Madama/Società Promotrice delle Belle Arti, 1980), Turin, 1980.
7. *I Nazareni a Roma*, Gianna Piantoni, Stefano Susinno éd., (cat. expo., Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1981), Rome, 1981.
8. *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIX<sup>e</sup> siècle*, (cat. expo., Paris, Musée du Luxembourg/Lyon, Musée des beaux-arts), Paris, 1984.
9. Voir sur ce point les différentes positions de Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture pompier?*, Paris, 1984; Charles Rosen, Henri Zerner, *Romanticism and realism the mythology of Nineteenth Century*, Londres, 1984 [éd. fr., *Romantisme et réalisme mythes de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1986]; et Jean-Claude Lebensztejn, *De l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, 1996.
10. *Le Musée du Luxembourg en 1874*, (cat. expo., Paris, Grand Palais, 1974), Paris, 1974; *De David à Delacroix : la peinture française de 1774 à 1830*, (cat. expo., Paris, Grand Palais, 1974-1975), Paris, 1974.
11. Hugh Honour, *Neo-classicism*, Harmondsworth, 1968 [éd. ital., *Neoclassicismo*, Turin, 1987].
12. Corrado Maltese, *Storia dell'arte in Italia, 1785-1943*, Turin, 1960.
13. Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Naples, 1966.
14. *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale. Sfortuna dell'Accademia. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi. Catalogo della collezione*, Sandra Pinto éd., (cat. expo., Florence, Palais Pitti, 1972), Florence, 1972.
15. *The Age of Neo-classicism*, John Pope-Hennessy, John Wyndham éd., (cat. expo., Londres, Royal Academy/the Victoria & Albert Museum, 1972), Londres, 1972; voir les comptes rendus de cette exposition : Steffi Röttgen, « The age of Neo-classicism: I: dipinti e disegni », dans *Arte illustrata*, 1973, 6, p. 56-68 et Sandra Pinto, « The age of Neo-classicism: II: sculpture », dans *Arte illustrata*, 1973, 6, p. 68-76.
16. Paola Barocchi éd., *Testimonianze e polemiche figurative in Italia: L'Ottocento; dal bello ideale al preraffaellismo*, Messine/Florence, 1972.
17. Horst Woldemar Janson éd., « Rediscovering nineteenth-century sculpture », dans *The Art quarterly*, 1973, 36, p. 411-414; Horst Woldemar Janson éd., *La scultura nel XIX secolo; Sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle; Nineteenth century sculpture*, (actes de colloque, Bologne, 1979), Bologne, 1984.
18. John Kenworthy-Browne, « British patrons of sculpture in Italy, 1814-1830 », dans *La scultura nel XIX secolo*, Horst Woldemar Janson éd., Bologne, 1984, p. 45-48.
19. *Romanticismo storico*, Sandra Pinto éd., (cat. expo., Florence, La Meridiana del Palazzo Pitti, 1973-1974), Florence, 1974.
20. *Mostra dei maestri di Brera (1776-1859)*, (cat.



expo., Palazzo della Permanente, Milan, 1975), Milan, 1975; *Venezia nell'età di Canova*, Giuseppe Pavanello éd., (cat. expo., Venise, Museo Correr, 1978), Venise, 1978; *Cultura figurativa...*, 1980, cité n. 6.

21. Paola Barocchi éd., *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti*, Turin, 3 vol., 1990, 1991, 1998.

22. Giulio Carlo Argan, *Lezioni di storia dell'arte moderna: anno accademico 1973-74*, Pietro Carer, Alba Costamagna, Michela di Macco éd., Rome, 1974. Voir également son manuel d'histoire de l'art: Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Florence, 3 vol., 1968.

23. John Fleming, «Art dealing and the Risorgimento», dans *The Burlington magazine*, partie I: 1973, CXV, p. 4-16; partie II: 1979, CXXI, p. 492-508; partie III: 1979, CXXI, p. 568-580.

24. Leopoldo Cicognara (1767-1834), *Lettere ad Antonio Canova*, Gianni Venturi éd., Urbin, 1973.

25. Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, Venise, 4 vol., 1813-1818; Leopoldo Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Prato, 8 vol., 1823-1824.

26. Michela di Macco, «Leopoldo Cicognara: Cicognara e Canova», dans *Studi canoviani*, 1, *Le fonti*, Rome, 1973, p. 89-107.

27. Maria Grazia Messina, «L'arte di Canova nella critica di Quatremère de Quincy», dans *Studi canoviani*, 1, *Le fonti*, Rome, 1973, p. 119-151.

28. *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Gian Alberto Dell'Acqua, Mina Gregori éd., Bergamo, 4 vol., 1992.

29. Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg, «Centro e periferia», dans *Storia dell'Arte*, I, 1, *Questioni e metodi*, Turin, 1979, p. 83-352 [trad. fr., «Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981, 40, p. 51-72].

30. Sandra Pinto, *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, dans *Storia dell'arte italiana*, II, *Dal Medioevo al '900*, vol. 2, *Dal '500 all'800*, t. 2, *Settecento e Ottocento*, Turin, 1982, p. 791-1079.

31. *Cultura figurativa...*, 1980, cité n. 6.

32. *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia*, I, *Universale ed eterna: capitale delle arti*, Sandra Pinto, Liliana Barroero, Fernando Mazzocca éd., (cat. expo., Rome, Scuderie del Quirinale/Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 2003), Milan, 2003; *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia*, II,

*Da Ingres a Degas: artisti francesi a Roma*, Olivier Bonfait éd., (cat. expo., Rome, Villa Médicis, 2003), Milan, 2003.

33. *Civiltà del '700 a Napoli: 1734-1799*, (cat. expo., Naples, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte/Palazzo Reale/Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes/Museo Nazionale di San Martino, 1980), 2 vol., Florence, 1980.

34. Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton, 1967 [trad. fr., *L'art au XVIII<sup>e</sup> siècle transformations et mutations*, Brionne, 1989].

35. Antonio Basoli, *1774-1848: ornatista, scenografo, pittore di paesaggio; il viaggiatore che resta a casa*, (cat. expo., Bologne, Accademia di Belle Arti, 2008), Argelato, 2008.

36. *Mostra dei maestri di Brera*, 1975, cité n. 20.

37. *Hayez: dal mito al bacio*, Fernando Mazzocca éd., (cat. expo., Padoue, Fondazione Palazzo Zabarrella, 1998), Venise, 1998.

38. Fernando Mazzocca éd., *Pinacoteca di Brera: dipinti dell'Ottocento e del Novecento: collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, Milan, 1993.

39. Caterina Zappia, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia*, I., *I Dipinti*, Pérouse, 1995; Maria Teresa Caracciolo, *Museo dell'Accademia di Belle Arti di Perugia: disegni di Jean-Baptiste Wicar*, Pérouse, 2003.

40. Jørgen Birkedal Hartmann, *La vicenda di una dimora principesca romana: Thorvaldsen, Pietro Galli e il demolito Palazzo Torlonia a Roma*, Rome, 1967; Id., *Bertel Thorvaldsen: scultore danese, romano d'adozione*, Rome, 1971; Id., *Antike Motive bei Thorvaldsen: Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus*, Tübingen, 1979.

41. *Bertel Thorvaldsen: 1770 - 1844: scultore danese a Roma*, Elena di Majo éd., (cat. expo., Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1989), Rome, 1989.

42. L'Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, créé en 1995, organise chaque année une *settimana di studi canoviani* dont les actes sont publiés dans sa collection *Studi*. Manlio Pastore Stocchi éd., *Canova direttore di musei*, (colloque, 1999), Bassano del Grappa, 2004; Manlio Pastore Stocchi éd., *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova*, (colloque, 2000), Bassano del Grappa, 2004; Fernando Mazzocca, Gianni Venturi éd., *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, 1, *Venezia e Roma*, (colloque, 2001), Bassano del Grappa, 2005; Fernando Mazzocca, Gianni Venturi éd., *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, 2., *Milano, Firenze, Napoli*, (colloque, 2002), Bassano del Grappa, 2006; Fernando Mazzocca, Manlio Pastore Stocchi éd., *La gloria di Canova*, (colloque, 2003), Bassano del Grappa, 2007.

43. Lorenzo Bartolini: *mostra delle attività di tutela; celebrazioni di Lorenzo Bartolini nel Bicentenario della Nascita, 1777-1977*, (cat. expo., Prato, Galleria di Palazzo Pretorio, 1978), Florence, 1978; *Santo Varni scultore: (1807-1885)*, (cat. expo., Gênes, Accademia Ligustica di Belle Arti, 1985), Recco, 1985.
44. Barbara Musetti, Carlo Finelli (1782-1853), Cinisello Balsamo, 2002; Klaus Lankheit, Siegfried Käß éd., *Giovanni Duprè: Gedanken und Erinnerungen eines Florentiner Bildhauers aus dem Risorgimento*, Munich, 1990; Ettore Spalletti, *Giovanni Duprè*, Milan, 2002; Stefano Grandesso, *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo, 2003; Giorgio Zanchetti, Benedetto Cacciatori (1794-1871), Cinisello Balsamo, 2005; Antonio Musiari, Elena Di Raddo, Floriana Cioccolo, *Pompeo Marchesi: ricerche sulla personalità e sull'opera*, Gaviate, 2003; Adriana Conconi Fedrigolli, *Giovanni Battista Lombardi (1822-1880)*, Brescia, 2006.
45. Depuis *Scultura a Carrara: Ottocento*, Bergamo, 1993 jusqu'à Sandra Berresford, *Carrara e il mercato della scultura*, Milan, 2007.
46. *La città di Brera: due secoli di scultura*, Giovanni Maria Accame, Claudio Cerritelli éd., (cat. expo., Brera, Accademia di belle arti), Milan, 1995.
47. Franco Sborgi, *Staglieno e la scultura funeraria ligure tra Ottocento e Novecento*, Turin, 1997. Voir aussi le compte rendu de Christian Omodeo, «Marbre et sculpture en Italie au XIX<sup>e</sup> siècle», dans *Perspective*, 2007-3, p. 468-473.
48. Lars Berggren, Lennart Sjöstedt éd., *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1873-1895)*, Rome, 1996.
49. En plus des expositions de Carrare sous la direction de Massimo Bertozzi, Sergéj Androssov (1996, 1998, 2000), voir *Canova alla corte degli Zar: capolavori dall'Ermitage di san Pietroburgo*, Sergej Androssov; Fernando Mazzocca éd., (cat. expo., Milan, Palazzo Reale, 2008), Milan, 2008.
50. Liliana Barroero, Fernando Mazzocca, Sandra Pinto, «Arte a Roma in epoca moderna. Il modello storiografico di Stefano Susinno», dans *Maestà di Roma...*, 2003, cité n. 32, p. 17-37.
51. Benedict Read, *Victorian Sculpture*, New Haven (Conn.), 1982.
52. *Künstlerleben in Rom: Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der Daenische Bildhauer und seine deutschen Freunde*, Gerhard Bott, Heinz Spielmann éd., (cat. expo., Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 1991), Nuremberg, 1991.
53. Harald Tesan, *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*, Cologne, 1998.
54. *Giuseppe Molteni (1800-1867) e il ritratto nella Milano romantica: pittura, collezionismo, restauro, tutela*, Fernando Mazzocca, Lavinia M. Galli Michero, Paola Segramora Rivolta éd., (cat. expo., Milan, Museo Poldi Pozzoli, 2000), Milan, 2000; *Angelo Inganni, 1807-1880: un pittore bresciano nella Milano romantica*, (cat. expo., Brescia, Palazzo Bonoris, 1998), Milan, 1998; *Eliseo Sala: un ritrattista e la sua committenza nell'Italia romantica 1813-1879*, Sergio Rebora éd., (cat. expo., Treviglio, Museo Civico, 2001), Milan, 2001; Adeodato Malatesta, *1806-1891: modelli d'arte e di devozione*, (cat. expo., Modène, Foro Boario, 1998), Milan, 1998.
55. Liletta Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Florence, 2004.
56. Stefano Susinno, «La scuola, il mercato, il cantiere: occasioni di far pittura nella Roma del primo Ottocento», dans *Il primo '800 italiano: la pittura tra passato e futuro*, Renato Barilli éd., Milan, 1992, p. 93-106; Stefano Susinno, «La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento», dans *La pittura in Italia: l'Ottocento*, Enrico Castelnuevo éd., Milan, 1991, p. 399-430.
57. Liliana Barroero, Stefano Susinno éd., «Roma arcadica capitale delle arti del disegno», dans *Studi di storia dell'arte*, 1999, 10, p. 89-178.
58. Pour un panorama par région de la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle et des notices biographiques sur les principaux artistes, voir Enrico Castelnuevo éd., *La Pittura in Italia, L'Ottocento*, Milan, 1991, 2 vol. Pour une synthèse plus récente, voir Carlo Sisi éd., *L'Ottocento in Italia, le arti sorelle*, Milan, 2005-2007, 3 vol.
59. Hugh Honour, «Canova's studio practice: I: the early years», dans *The Burlington magazine*, 1972, CXIV, p. 146-159 et «Canova's studio practice: II: 1792-1822», dans *The Burlington magazine*, 1972, CXIV, p. 212-229.
60. *Tommaso Minardi: disegni, taccuini, lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, (cat. expo., Forlì, Palazzo Comunale, 1981), Bologne, 1981; *Disegni di Tommaso Minardi: (1787 - 1871)*, Stefano Susinno éd., (cat. expo., Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1982), Rome, 1982.
61. *Mostra dei maestri di Brera*, 1975, cité n. 20.
62. *Venezia nell'età di Canova*, 1978, cité n. 20; *Venezia nell'Ottocento immagini e mito*, Giuseppe Pavanetto éd., (cat. expo., Venise, Museo Correr, 1983), Milan, 1983; *La pittura nel Veneto: l'Ottocento*, Giuseppe Pavanetto éd., Milan, 2002.
63. On appelle «zelanti» les cardinaux et prélats qui défendaient à Rome, du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> s., de manière intransigente, les prérogatives du Saint-Siège. De Léon XIII (1823-1829) à Pie IX (1846-1878), l'Eglise fut gouvernée par une série de papes qui était enclins à conserver au pouvoir pontifical toute son autorité, à la fois au point de vue temporel et spirituel, contre les évolutions temporelles.
64. *Canova alla corte degli Zar*, 2008, cité n. 49.
65. *Ottocento: da Canova al Quarto Stato*, 2008, cité n. 4.